

WIRKENDES WORT

Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre

45. Jahrgang

1995

April

Heft 1

ISSN 0935-879X

Aus dem Inhalt

Dieter Liewerscheidt

Mörikes „An eine Äolsharfe“

Thomas Stauder

Abgrenzungsprobleme der literarischen Travestie

Marianne Henn

Der diskursive Paradigmenwechsel in Goethes

„Hermann und Dorothea“

Jürgen Schiewe

Humboldts Universitätsreform und der Übergang vom
Gelehrtenlatein zur Volkssprache

Thomas Eicher

Poesie, Poetisierung und Poetizität in Freytags „Soll und Haben“

Felix Höpfner

Tod in Manns „Buddenbrooks“

Birgit Lermen

Celans Gedicht „Lyon, Les Archers“

Holger A. Pausch/Marianne Herzog

Vergessene Texte. Beobachtungen zur Eich-Kontroverse

Elena Nährlich-Slatewa

Fühmanns Rezeption von E.T.A. Hoffmann

Warren A. Shibles

Realphonetik



BOUVIER

Inhalt

MISZELLEN

Dieter Liewerscheidt	Mörikes „An eine Äolsharfe“	1
----------------------	-----------------------------	---

AUFSÄTZE

Thomas Stauder	Abgrenzungsprobleme der literarischen Travestie	9
Marianne Henn	Der diskursive Paradigmenwechsel in Goethes „Hermann und Dorothea“	27
Jürgen Schiewe	Humboldts Universitätsreform und der Übergang vom Gelehrtenlatein zur Volkssprache	47
Thomas Eicher	Poesie, Poetisierung und Poetizität in Freytags „Soll und Haben“	64
Felix Höpfner	Tod in Manns „Buddenbrooks“	82
Birgit Lermen	Celans Gedicht „Lyon, Les Archers“	111
Holger A. Pausch/ Marianne Herzog	Vergessene Texte. Beobachtungen zur Eich-Kontroverse	133
Elena Nährlich-Slatewa	Fühmanns Rezeption von E.T.A. Hoffmann	151
Warren A. Shibles	Comparative Phonetics of German: Realphonetik	167

KRITISCHE BEITRÄGE

Jürgen Jacobs	Sprüche in Prosa oder Maximen und Reflexionen? Zu einer neuen Ausgabe von Goethes aphoristischer Prosa	199
	Rezensionen	203

Herausgegeben von:

Heinz Rölleke

Verlag:

Bouvier Verlag GmbH, Am Hof 28, D-53113 Bonn,
Tel. 02 28 / 72 90 121, Telefax 02 28 / 7 29 01 79

Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, fotomechanische Wiedergabe und jede Art von Vervielfältigung bedürfen daher einer Genehmigung.

Vervielfältigungen siehe 3. Umschlagseite.

Die Zeitschrift Wirkendes Wort erscheint dreimal im Jahr. Sie kann durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. (Jahresbezugspreis: (3 Hefte) DM 114,- (Inland); Einzelheft: DM 45,- (Inland); jeweils zuzüglich Versandkosten; alle Preise enthalten 7 % Mehrwertsteuer; Jahresabonnements sind im voraus – zu Beginn eines jeden Jahres – zu begleichen. Reklamationen etwaiger Mängel können nur in den ersten vier Wochen nach Erscheinen eines jeden Heftes entgegengenommen werden. Abbestellungen sind nur zum Jahresende möglich und müssen bis zum 13. November dem Verlag vorliegen.

Abgrenzungsprobleme der literarischen Travestie

(Gezeigt an Nachahmern der *Aeneis*-Travestie Aloys Blumauers von 1782–88)

Von Thomas Stauder

Das Fehlen einer befriedigenden Abgrenzung der literarischen Travestie von anderen Formen der Intertextualität war bis vor kurzem nicht nur für die Germanistik, sondern gleichermaßen auch für die Anglistik und Romanistik zu konstatieren.

Der Verfasser dieses Beitrags hat sich kürzlich an anderer Stelle darum bemüht, diesem Forschungsdesiderat nachzukommen¹, und möchte nun hier anhand ausgewählter Nachahmungen der bedeutendsten deutschsprachigen Travestie, nämlich Aloys Blumauers *Virgils Aeneis travestiert* aus den Jahren 1782–88, einige spezifische Probleme terminologischer Art im Umgang mit diesen Texten erörtern.

Im ersten Hauptteil geht es zunächst um eine grundlegende klassifikatorische Einordnung der Travestie, vor allem in Abgrenzung zum konkurrierenden Begriff der Parodie.

Im zweiten Hauptteil schließlich soll die Anwendung dieses solcherart gewonnenen Travestie-Begriffs an ausgewählten Textbeispielen aus der deutschen Literatur erprobt werden.

I. Terminologische Einführung zum Begriff der Travestie

Es war Boileau, der berühmte Kunstrichter der französischen Klassik, der 1674 in der Vorrede zu seinem *Lutrin*² erstmals Parodie und Travestie der Sache nach gegenüberstellte und voneinander abgrenzte:

C'est un burlesque nouveau dont je me suis avisé en notre langue: car, au lieu que dans l'autre burlesque, Didon et Enée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Enée.³

„L'autre burlesque“, von dem Boileau hier spricht, meint natürlich die Vergil-Travestie Scarrons von 1648–52, wo Dido und Aeneas wie Leute aus dem Volk sprechen; in seinem eigenen heroikomischen, d. h. parodistischen Epos *Le Lutrin*, das Boileau zur Abgrenzung von Scarron „un burlesque nouveau“ nennt, läßt er hingegen Leute aus dem Volk wie Dido und Aeneas sprechen.

Diese Unterscheidung von zwei gegensätzlichen Arten des Burlesken (nach heutiger Begrifflichkeit: Parodie und Travestie) übernahm von Boileau u. a. Perrault in

seiner 1688–97 veröffentlichten *Parallèle des Anciens et des Modernes*; dort läßt er in einem der fiktiven Dialoge den Abbé feststellen:

Le Burlesque qui est une espèce de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose d'avec son idée véritable, de mesme que le raissonable consiste dans la convenance de ces deux idées. Or cette disconvenance se fait en deux manieres, l'une en parlant bassement des choses les plus relevées, & l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses. Ce sont ces deux disconvenances qui ont formé les deux Burlesques dont nous parlons. L'auteur du *Virgile travesti* a revestü d'expressions communes & triviales les choses les plus grandes & les plus nobles, & l'auteur du *Lutrin* en prenant le contrepied, a parlé des choses les plus communes & les plus abjectes en des termes pompeux & magnifiques. Dans l'ancien Burlesque le ridicule est en dehors & le serieux en dedans, dans le nouveau que Monsieur le Chevalier appelle un Burlesque retourné, le ridicule est en dedans & le serieux en dehors.⁴

Es läßt sich also festhalten, daß bereits im 17. Jahrhundert unter dem Oberbegriff des Burlesken eine Gegenüberstellung der Verfahren von Parodie und Travestie erfolgte, solcherart, daß die Travestie zwar den Gegenstand der Vorlage beibehalte, diesen jedoch in niedrig-komischem Stil behandle; die Parodie hingegen den komischen Effekt durch Behandlung niedriger Dinge im hohen Stil der Vorlage erziele. Diese Unterscheidung hat in allen europäischen Sprachen und Literaturen bis ins 20. Jahrhundert hinein Wirkung gezeigt, wurde jedoch nicht selten auch angezweifelt.

Letzteres gilt etwa für Johann Jakob Dusch, mit seinem Traktat *Von der komischen Heldenpoesie* von 1753 zu seiner Zeit einer der wichtigsten deutschsprachigen Theoretiker auf diesem Gebiet. Statt „poème burlesque“ wie die Franzosen verwendet er die Bezeichnung „komisches Heldengedicht“, welche jedoch für ihn prinzipiell denselben Begriffsumfang hat wie „burlesque“ im Sinne eines Oberbegriffs, also sowohl die niedrigkomische als auch die heroikomische Variante umfaßt. Dusch bestreitet, daß es sinnvoll sei, das Verfahren der Travestie von dem der Parodie abzugrenzen, weil – so seine Behauptung – durch die travestierende Behandlung der Vorlage deren Gegenstand so stark verändert werde, daß von einem Kontrast „hoher Gegenstand vs. niedriger Stil“ nicht mehr die Rede sein könne:

Man könnte vielleicht sagen, es gäbe zwei Arten der komischen Heldengedichte: die eine, wenn man eine kleine Handlung groß, die andre, wenn man eine große Handlung klein macht; und die meisten Kunstrichter nehmen in der That diese beyden Gattungen an. In der einen, sagen sie, stellet man schlechte Personen unter einem Aufzuge großer Helden; in der anderen erhabene Personen in der Mine des niedrigsten Pöbels vor. Ich glaube aber, daß sie sich irren, und behaupte, die Handlung muß beständig klein seyn; weil sich zwischen derselben und dem, womit sie verbunden wird, nämlich die Hoheit des Heldengedichts, eine augenscheinliche Disproportion befinden, oder, wie es nach dem Batteux heißen soll, weil sie mit Dingen verbunden werden soll, die nicht bestimmt sind, mit derselben verbunden zu werden. Was sind diese anders, als die hohen Züge, die Form eines Heldengedichtes? Diese sind das Große, dasjenige, was nicht bestimmt ist, oder was nicht die gehörige Gleichheit hat, mit der Handlung verbunden zu werden. Setzet nun, die Handlung selbst darf groß seyn; wo bleibt die Disproportion zwischen beyden, wo das Komische?

Aber kann man nicht große Dinge lächerlich vorstellen? Wer wird dieses läugnen? Aber müssen sie alsdenn nicht erst zu einer kleinen Handlung gemacht werden? Das ist eben so unläugbar. Scarron hat den Virgil transmutirt.⁵ Seine Helden werden Pöbel. Sie sind nicht mehr groß. Die Mißhelligkeit des Standes mit den Sitten machet das Lächerliche, das Komische aus. Wenn ich einen Frosch handeln lasse, wie einen Ajax oder Achilles⁶, so setze ich zwey Dinge übel zusammen, die nicht bestimmt sind, zusammen zu stehen; oder ich mache den Frosch unnatürlich groß. Wenn ich umgekehrt den Aeneas wie einen Bootsknecht reden und handeln lasse⁷, so kann man den letzten zwar Aeneas nennen; das ist mir gleichgültig; aber nimmermehr wird man mich überreden, daß ich den Aeneas sehe, wenn ich jenen sehe. (...)

Ich glaube, erwiesen zu haben, daß die Kunstrichter sich irren, wenn sie die Handlung des komischen Heldengedichts zwiefach machen, eine große und eine kleine; die Handlung muß immer klein seyn. Man kann wirklich große Dinge in einem komischen Heldengedichte lächerlich machen; aber die Handlung, worinn sie versteckt werden, ist doch klein, und davon ist nur die Rede.⁸

Obwohl uns Dusch mit dieser Argumentation keineswegs überzeugt (warum sollte „Aeneas als Bootsknecht“ weniger glaubhaft sein denn der „Frosch als Ajax“?) gelangte er als Ergebnis davon zu einer Auffassung, die im deutschen Sprachraum bis in die Gegenwart viele Anhänger finden sollte: daß nämlich die Travestie nur eine untergeordnete Variante der Parodie sei und in klassifikatorischer Hinsicht keine Eigenständigkeit für sich beanspruchen dürfe.

Anders als Dusch zugunsten einer Abgrenzung von Parodie und Travestie argumentierte 1784 Flögel in seiner *Geschichte der komischen Litteratur*, dabei die französische Tradition des 17. Jahrhunderts wieder aufnehmend:

e) Das Travestiren. Hier wird die edle und erhabne Sprache eines Schriftstellers in eine niedrige und possenhafte verwandelt, mit Beybehaltung des Inhalts; daher sind Travestiren und Parodiren nicht einerley; obgleich das Travestiren fast von allen Kunstrichtern vor eine Art des Parodirens gehalten wird. (...) Eben so halten einige die travestirten Gedichte für Parodien, als Sulzer und Herr Prof. Eschenburg; welches aber andre leugnen; weil in einem travestirten Gedichte der ganze Inhalt und Stoff des Gedichts beybehalten, und nur die edle und erhabne Sprache des Dichters in eine niedrige und komische verwandelt wird; da im Gegentheile die Parodie den ganzen Inhalt und Stoff des Originals nicht beybehält, sondern die Worte in anderm Verstande nimmt, und auf ein fremdes Objekt anwendet.⁹

Während im 18. Jahrhundert also über die terminologische Trennung zwischen Parodie und Travestie vor allem in Hinblick auf die praktische Unterscheidbarkeit der beiden Verfahren gestritten wurde, bereicherte in neuerer Zeit der Romanist Wido Hempel die Diskussion um die Variante, die Travestie dürfe schon von den historischen Umständen ihrer Entstehung her keine Eigenständigkeit für sich beanspruchen:

Travestito ist (...) eine sozusagen punktuelle Erfindung, eine Metapher, die ihre schnelle und glanzvolle Karriere in den europäischen Sprachen dem Prestige eines bestimmten literarischen Werkes verdankt. (...) Travestito ist einem sozusagen harmlos-unverbindlichen dichterischen Einfall entsprungen; daß es zur Bezeichnung einer Sache geschaffen worden wäre, die, wie man immer wieder liest, in einem gegensätzlichen Verhältnis zur Sache Parodie stünde, davon kann keine Rede sein. (...) Parodie und Travestie sind, wie Herkunft und Entste-

hungsgeschichte dieser Termini lehren, Begriffe von verschiedenem Rang. Travestie ist nicht mehr als *eine* unter den zahlreichen Möglichkeiten parodistischer Gestaltung. Travestie ist zudem ein Begriff, der auch stofflich gattungsmäßig beschränkt ist.¹⁰

Hempel bezieht sich hier auf die *Eneide travestita* (1633) von Giovanbattista Lalli, jenes Werk, in dessen Titel erstmals die Bezeichnung „Travestie“ im spezifisch literarischem Sinne belegt ist und von dem bekanntlich auch Scarron zur Abfassung seines *Virgile travesty* angeregt wurde. Daß Lalli keine sein eigenes Einzelwerk überschreitenden klassifikatorischen Absichten mit der Bezeichnung „Travestie“ verknüpfte, ist in der Tat zutreffend¹¹; nicht einleuchtend scheint mir aber die Folgerung Hempels, wegen dieser eher zufälligen Genese des Travestie-Begriffs demselben für immer und ewig das Recht auf eine Position innerhalb der literaturwissenschaftlichen Systematik abzusprechen. Man könnte Hempel eventuell noch beipflichten, wenn die Bezeichnung nach dem 17. Jahrhundert womöglich in Vergessenheit oder außer Gebrauch geraten wäre: dann wäre es in der Tat ein fragwürdiges Unterfangen, sie heutzutage wieder künstlich zum Leben zu erwecken zu wollen und ihr eine Rolle in der Systematik zuzuweisen; „Travestie“ hat jedoch in ganz Europa vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein eine Rolle als klassifikatorischer Terminus gespielt, wenngleich zugegebenermaßen eine bis heute umstrittene Rolle. Eindeutig getäuscht hat sich Hempel bei seiner Behauptung, die Travestie sei „gattungsmäßig beschränkt“ auf das Epos; wenngleich die bekanntesten Travestien Epen-Travestien sind (Lalli, Scarron, Blumauer), so lassen sich doch mühelos auch beispielsweise zahlreiche Dramen-Travestien aus allen europäischen Literaturen anführen.¹² Auch dies spricht also gegen Hempel dafür, der Bezeichnung „Travestie“ sehr wohl systematischen Status einzuräumen.

Als vorletzte Station in diesem begriffsgeschichtlichen Überblick, der notgedrungen nur die allerwichtigsten Beiträge erwähnen kann und zahlreiche ebenfalls interessante Überlegungen anderer Kritiker übergehen muß, treffen wir auf den Anglisten Ulrich Broich, der 1968 sehr ähnlich argumentiert, wie dies zuvor schon im Jahre 1753 Dusch getan hatte.¹³ Auch Broich ist der Ansicht, durch den niedrig-komischen Stil der Travestie werde der Gegenstand der Vorlage in Mitleidenschaft gezogen, so daß nicht mehr von „Beibehaltung des Inhalts“ die Rede sein könne:

Darüber hinaus ist aber nicht zu übersehen, daß in Scarrons Travestie auch der epische Inhalt abgeändert und „realistischer“ wird. Dies ist ein Moment, das in den gängigen Definitionen der Travestie nicht enthalten ist und bei weitem nicht so in die Augen fällt wie die Änderungen in Sprache und Perspektive. Aber indem z. B. Dido wie ein Marktweib *spricht*, wird sie in ihrem Wesen, in ihrem Verhalten und ihren Gefühlen zu einem Marktweib, ist also in ihrem Kern eine andere geworden, obwohl ihr Name, ihre Herkunft und ihr Schicksal, also gleichsam die äußere Hülle, erhalten bleiben. Demnach ist die Unterscheidung von Form und Inhalt, wie sie in den üblichen Definitionen der Travestie zugrunde gelegt wird, zu grob; und es wäre besser, die Schlüsselwörter zu verwenden, die der Klassizismus bei der Analyse epischer Dichtungen gebrauchte. Die Definition müßte dann so lauten, daß in der Travestie *characters* und *action* des Epos erhalten bleiben, während *sentiments* und *language* „niedrig“ werden.¹⁴

Prinzipiell erscheint mir dieser Präzisierungsvorschlag Broichs durchaus beherzigenswert, obgleich er damit meines Wissens bis heute kein Gehör gefunden hat (was wohl auch an seinen englischen Bezeichnungen gelegen haben mag); meine eigene Travestie-Definition, welche weiter unten vorgestellt wird, bemüht sich der Sache nach um eine ähnliche Präzisierung.

Mein letzter Beleg stammt aus dem Jahre 1988; der Germanist Gunther Witting tritt auf dem Hintergrund seiner zusammen mit Theodor Verweyen angestellten Forschungen zum Parodie-Begriff¹⁵ dafür ein, der Travestie nicht nur historischen, sondern durchaus auch systematischen Rang zuzuerkennen:

Will man den systematischen Aspekt jedoch nicht einfach zugunsten einer keineswegs einsträngig verlaufenden Begriffsgeschichte aufgeben, bietet sich zunächst einmal an, (...) ein selbständiges, d. h. von der Parodie zu unterscheidendes Verfahren anzunehmen – wobei der Vorschlag, dieses als „Travestie“ zu bezeichnen, sich auf einen durchaus repräsentativen Wortgebrauch berufen kann.¹⁶

Unter Berücksichtigung dieser begriffsgeschichtlichen Diskussion dreier Jahrhunderte – an dieser Stelle nur vorgeführt „per sommi capi“ – hier nun mein eigener Wortverwendungsvorschlag für „Travestie“:

„Travestie“ ist im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Systematik die Bezeichnung für eine Schreibweise, welche innerhalb der Historie in unterschiedlichen literarischen Gattungen realisiert wird und deren Charakteristikum ein einen bestimmten literarischen Einzeltext komisierendes Verfahren ist, bei dem die Fabel dieser Vorlage in ihren wesentlichen Zügen erhalten bleibt, der Stil der Vorlage jedoch durchgängig im Sinne einer Herabstimmung verändert wird. – Wichtigste benachbarte Schreibweisen, von denen die Travestie abzugrenzen ist, sind die Parodie und das Burleske; während wir mit „Parodie“ jenes Verfahren bezeichnen, bei dem im Gegensatz zur Travestie die Komisierung einer literarischen Vorlage unter Beibehaltung charakteristischer stilistischer Eigenheiten derselben erfolgt, nennen wir „burlesk“ jenes Komisierungsverfahren, welches mit der Travestie die niedrig-komische Sujet-Be-handlung gemeinsam hat, sich anders als diese jedoch nicht auf eine bestimmte literarische Vorlage bezieht.¹⁷

Von „Beibehaltung der ‚Fabel‘“ spreche ich im Sinne eines präzisierenden Ersatzes für die übliche Formulierung „Beibehaltung des Inhalts“; auf diese Weise werden die gängigen Vorwürfe, die Travestie verändere das „Ethos“ des Vorlagen-Inhalts, umgangen, denn eine Fabel bleibt unabhängig von derartigen Änderungen bestehen. Auch die mögliche Formulierung „Beibehaltung des Sujets“ erscheint mir vor allem deswegen unbrauchbar, weil damit auch beispielsweise Mythenburlesken ohne bestimmbare literarische Einzelvorlagen erfaßt werden, diese Formulierung also zu einer nicht erwünschten Ausweitung des Travestie-Begriffs führen würde. „Beibehaltung der ‚Fabel‘“ impliziert für mich die durchgehende Anlehnung an ein identifizierbares Einzelwerk (und nicht etwa bloß an Elemente desselben), weshalb mir diese Formulierung das Verfahren der Travestie am besten zu erfassen scheint.

Nicht näher erörtert werden kann im Rahmen dieses Beitrags die Notwendigkeit

des Begriffs der „Schreibweise“, welchen ich von Hempfer¹⁸ übernehme. Was den Begriff des Burlesken betrifft, so beziehe ich mich mit dieser Definition auf den französischen Gebrauch vor 1674, als „burlesque“ noch als bloße Bezeichnung für ,niedrig-komischen Stil üblich war. Dieser Begriff des Burlesken, dessen exakte Definition meines Erachtens für die Extension von „Travestie“ nicht weniger wichtig ist als die der Parodie, wurde vor allem von den Erfahrungen mit zahlreichen historischen Einzeltexten nahegelegt, die genau diese Charakteristik aufweisen und welche, wenn man den Travestie-Begriff nicht für sie erweitern will (also „Travestie“ auch komisierende Sujetverarbeitungen ohne eindeutigen Vorlagenbezug nennen will), einer eigenen klassifikatorischen Kategorie bedurften.

Soweit die terminologische Einführung als notwendige Voraussetzung für den nun folgenden konkreten Umgang mit historischen Texten. Vieles konnte darin nur oberflächlich angesprochen werden; gezeigt werden sollte jedoch zumindest die Notwendigkeit einer klassifikatorischen Abgrenzung der literarischen Travestie sowie ein Vorschlag gemacht werden, auf welche Weise diese erfolgen kann.

II. Abgrenzungsprobleme der literarischen Travestie, gezeigt an Texten der Blumauer-Nachfolge

Die bedeutendste deutschsprachige Travestie, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts viel gelesen und mehrfach neu aufgelegt, heute gleichwohl nur noch wenigen Spezialisten bekannt, ist das zwischen 1782 und 1788 in mehreren Folgen erschienene Werk *Virgils Aeneis travestiert* von Aloys Blumauer.

Vor Blumauer wurde die Travestie in Deutschland vor allem realisiert im Typ der komischen Romanze (mit ironischer Nachahmung des Bänkelsangstils); Travestien dieser Art verfaßten u. a. Bürger, Michaelis, Bretschneider und Berkhahn.¹⁹

Der stark stilprägende Blumauer übernahm für seine Travestie Stilelemente des Romanzen-Typs (u. a. von Michaelis dessen Strophenform sowie das Anführen der Vorlage in Fußnoten) und ergänzte diese um eigene Zutaten. Innovativ war an Blumauers Travestie im deutschsprachigen Raum jedoch vor allem die Funktionalisierung zur Kirchenkritik im Sinne der Aufklärung (eine Funktion, für die sich Blumauer an der Travestie Voltaires²⁰ orientieren konnte).

Blumauer löste im deutschen Sprachraum eine bis dahin beispiellose Welle von Travestien aus (nicht nur auf dem Gebiet der Epik, sondern auch auf dem des Theaters), welche mehr als ein halbes Jahrhundert lang anhielt.

Wir werden uns jedoch im folgenden nicht nur mit ausgewählten Travestien der Blumauer-Nachfolge beschäftigen, sondern – in terminologischer Hinsicht noch viel interessanter – auch mit anderen Texten der Blumauer-Nachfolge, die aus verschiedenen Gründen keine Travestien sind.

1. Georg Christoph Lichtenberg, *Simple, jedoch authentische Relation von den cu-*

rieusen schwimmenden Batterien, wie solche anno 1782 am 13. und 14. Septembris unvermuthet zu schwimmen aufgehört, nebst dem, was sich auf dem Felsen Calpe, gemeiniglich der Fels von Gibraltar genannt, und um denselben, so wohl in der Luft als auf dem Wasser zugetragen. **Durch Emanuelem Candidum, Candidat en Poësie, allemande, à Gibraltar. (1783)**

Gleich das erste Werk, auf das wir bei unserem chronologischen Überblick stoßen, wirft bezüglich seiner Einordnung als Travestie einige Probleme auf. Der künstlich lange Titel verrät die Anlehnung an die Bänkelsangtradition der komischen Romanze, insbesondere an Bürgers einen ähnlich langen Titel aufweisende „Prinzessin Europa“.²¹ Was jedoch für die Nachahmung Blumauers spricht, ist die Strophenform Lichtenbergs, die mit jener der Vergil-Travestie des Wieners völlig identisch ist. Außerdem ist auch der hier zur Anwendung kommende niedrig-komische Stil durchaus jenem Blumauers vergleichbar. Zur Demonstration dieser Ähnlichkeit hier die ersten beiden Strophen Lichtenbergs, die das Scheitern der Belagerung Gibaltars durch die Spanier auf recht derbkomische Weise zusammenfassen:

Don Alvaréz lag jämmerlich, / Bloss der Belagrung wegen, / So lang vor Calpe, daß er sich / Fast hinten durchgelegen: / Das macht, der Felsen ist fürwahr / Ein rechter Demant in dem Haar / Der Jungfer von Europa. // Er grub und zeichnete und schoß, / Und macht' viel Zubereitung. / Doch gab's am Ende nichts als bloss / Artickel in der Zeitung. / Denn er verstund's Belagern schlecht / Und Elliot's cap'tulirn nicht recht: / So ward nichts aus der Sache.²²

Wie man sieht, wird hier eine reale historische Begebenheit (während des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges fielen die Spanier und Franzosen in den Jahren 1779–82 den Engländern in Gibraltar in den Rücken, jedoch ohne Erfolg) auf dieselbe Weise nacherzählt, wie dies zuvor Blumauer in seiner *Aeneis*-Travestie mit einer literarischen Vorlage getan hatte. Hiermit ist jedoch auch schon der entscheidende Unterschied zwischen Blumauer und Lichtenberg benannt: weil letzterer ein reales Ereignis und kein literarisches Werk behandelt,²³ kann es sich bei seinem Text gemäß meinen Definitionskriterien jedenfalls um keine Travestie handeln. Um was aber dann? Hier zeigt sich, daß wir zum Zwecke der Abgrenzung ohne einen zusätzlichen Begriff nicht auskommen. Wir entnehmen aus der Terminologie von Verwey/Witting den Begriff der „Kontrafaktur“ und wenden ihn auf Lichtenbergs *Simple, jedoch authentische Relation* an, denn es „werden charakteristische Konstitutionsmerkmale der Vorlage (in diesem Fall Blumauers, T. S.) übernommen, um ihr kommunikatives Potential für die Formulierung einer eigenen Botschaft auszunutzen“²⁴. Da die „Botschaft“ von Lichtenbergs Text jedoch eine satirische Kritik an der Unfähigkeit der spanischen und französischen Belagerer, wenn nicht gar am Kriegswesen allgemein ist, ist es angemessen, hier von einer satirischen Kontrafaktur zu sprechen.²⁵

Nun könnte ein aufmerksamer Leser meiner Untersuchung auf die Idee kommen, zu fragen, wieso eigentlich Blumauer stilistisches Vorbild dieser Kontrafaktur sein

soll: schließlich hat nicht er diese Strophenform erfunden, sondern sie vielmehr von Michaelis und dessen eigener Travestie übernommen. Ein berechtigter Einwand. Was für Blumauer als Vorbild spricht, ist einerseits seine weitaus größere Bekanntheit, die er sich im ganzen deutschsprachigen Raum binnen kürzester Frist erwarb, andererseits die Tatsache, daß Lichtenberg einige Jahre später in einem Brief ausdrücklich seine Bewunderung für den Wiener kundtat:

Wenn die Jesuiten lauter solche Menschen als Blumauer und Stoll auszufinden wüßten, so sollte man den Orden wenigstens als Spürhunde für das Genie geduldet haben.²⁶

Es findet sich überdies eine Strophe in Lichtenbergs Text, die neben einer unverkennbaren Anspielung auf die in der *Aeneis* geschilderte Belagerung Trojas einen komischen Reim enthält, wie er sich so nur bei Blumauer, nicht aber bei Michaelis findet, nämlich das berühmte Reimpaar „Troja / o! ja!“:

Ein Kriegerath war sogleich bereit, / Und alle sagten: O! ja! / Die Sache hat viel Aehnlichkeit / Mit der vorm lieben Troja. / Wir sitzen hier ins vierte Jahr, / Und Gott weiß ob nicht zwölfe gar / Am Ende auch draus werden.²⁷

Insgesamt spricht also einiges dafür, daß diese satirische Kontrafaktur tatsächlich zur Blumauer-Nachfolge zu zählen ist.

2. „Paultomas“ (= Paldamus, Friedrich Christian), *Des theuren Helden Aeneas Fahrt über den Styx, und Abentheuer mit Dido im Hain der unglücklichen Liebe* (1785)

Hier treffen wir auf eine stilistisch zum engeren Kreis der Blumauer-Nachfolge gehörige Travestie, welche noch dazu die selbe Vorlage, nämlich Vergils *Aeneis*, bearbeitet. Trotz des etwas irreführenden Titels bezieht sich diese Travestie dabei nicht etwa auf das vierte Buch der *Aeneis*, in dem die Liebesabenteuer des Aeneas und der Dido auf der Jagd und in der Grotte geschildert werden, sondern lediglich auf die Unterweltsfahrt des sechsten Buches, während derer Aeneas die seinerzeit wegen aus dem Leben geschiedene Dido wiedersieht. Wir finden hier außer Blumauers Strophenform auch eine sehr enge Nachahmung seiner übrigen Stilmittel, insbesondere der komischen Anachronismen; ein gutes Beispiel hierfür ist die Art, in der Charon den Aeneas anspricht:

Herr Junker, he! wo kommt er her? / Wie ist er so verwegen, / Und naht sich uns mit Schießgewehr / Und einem Purschendegen? / Den Augenblick berichtet er mir: / Was will er mit der Drolle hier? / Und eher nicht vom Flecke!²⁸

Sehr gelungen ist auch die breit ausgeführte Szene, in der die Sybille den höllischen Fährmann betrunken macht, damit er den gefälschten Paß des Aeneas übersieht; hier ein Auszug daraus:

Hier grif sie mit der einen Hand / Behend in ihre Tasche, / Und fand, — man rathe, was sie fand? / Die schönste Viertelflasche. / „Ey, Ey! das ist mir herzlich lieb! / Herr Fährmann, nehmt erst einen Hieb, / Dann laßt uns weiter sprechen!“²⁹

Die im Vergilschen Original die unterschiedlichsten Begegnungen mit sich bringende Reise durch die Unterwelt reduziert Paldamus weitgehend auf das Treffen mit dem Geist der Dido;³⁰ nachdem Aeneas seiner früheren Geliebten auf geradezu alberne Weise versichert hat, ihren Tod nicht gewollt zu haben³¹ und sich noch eine Weile vergeblich bemüht hat, sie zu versöhnen, endet das Werk.

Insgesamt gelangt diese Travestie trotz einiger gelungener Details über den Charakter des Epigonalen nicht hinaus; von irgend einer Funktionsabsicht (etwa Kirchensatire wie bei Blumauer) findet sich keine Spur, die Absicht des Verfassers erschöpft sich in der Komisierung der Vorlage.

3. Benedict Joseph Maria Koller, *Hercules. Travestirt in sechs Büchern*. (1786)

Dieses Werk ist als bis zu diesem Zeitpunkt engste Nachahmung Blumauers zu bezeichnen, sowohl was das Komisierungsverfahren, als auch die Funktionsabsicht betrifft. Diese enge Verbindung zum Vorbild Blumauer zeigt sich u. a. auch daran, daß Teilaufgaben von Kollers Version des Herkules-Mythos mit der fälschlichen Verfasserangabe „von Blumauer“ erschienen.³² Auch innerhalb des Texts seines – natürlich in der Blumauerstrophe gehaltenen – Werks verweist Koller auf seine Inspirationsquelle:

Und nun Mamsell Blumauerinn / Belieben sie ein bißchen / Zur Erde sich herabzumühn / Mit ihren Musenfüßchen, / Zu sehn, wie's mit dem Hofe steht, / Und wie es unserm Sieger geht / Im hydrischen Triumphe.³³

Die Bezeichnung „Travestie“ habe ich im Zusammenhang mit Kollers *Herkules* bisher bewußt vermieden, aus gutem Grund: trotz der engen Blumauernachahmung handelt es sich nämlich nicht um eine Travestie, da sich keine bestimmte Vorlage für diese komisierende Darbietung des Herkules-Mythos ermitteln läßt.³⁴ So kann es sich hier nur um eine Mythenburleske handeln.

Persönlich hat Koller sein Vorbild erst nach der Veröffentlichung des *Herkules* kennengelernt, denn Blumauer schrieb später an den Freiherrn van Swieten:

Er (= Koller, T. S.) kam vor zwey Jahren, als der Verfasser des travestirten Herkules zu mir, und ich entriss ihn damals dem höchsten Mangel.³⁵

Blumauer scheint Koller die Nachahmung seines Werks und insbesondere den Mißbrauch seines Namens auf dem Titelblatt (für den allerdings auch der Verleger verantwortlich sein konnte) also nicht übel genommen zu haben.

Originell ist Kollers Apologie seiner Mythenburleske³⁶ in der „Vorrede“; darin entschuldigt er sich auf nicht ganz ernst gemeinte Art damit, daß Herkules durch seine verweichlichende Liebe zur Omphale sich selbst bereits „travestirt“ habe:

Was kann der Dichter dafür, wenn sein Held mitten im Adlerfluge seines Ruhmes einschrumpft, wie ein Luftballon, den das Geistfeuer verläßt, oder anzündet? – Wenn Herkules, da er eben einem Fixsterne nach der Perüque greift, auf einmal – in die Arme einer Omphale zurücksinkt, die boshaft schmeichelnd seine Verse kitzelte? – Wenn die Flamme des Muthes im Rauche der Koquetterie auslischt, wie zugedekte Zunderlumpen, und das podragrenische Mark wegfault, wie der Dreyviertelzahn einer achtzigjährigen Kupplerin? – Wenn der,

dem nichts widerstand, zu einem Pfottenlecker der Liebe herabgewürdigt sich selbst aus einem Helden in einen milchträufenden Süßling travestiert?³⁷

Nun aber zum Text selbst. Komisierend wirken schon die nach Blumauerscher Art den einzelnen Büchern vorangeschickten, ironischen Inhaltsangaben; hier beispielsweise zum dritten Buch:

Fängt mit Donnerwettern an, und endet mit Stürmen. In der Mitte ist gar zierlich geschrieben, wie Herkules die Hydra überwältigen, und wie das Ding verzweifelte Mühe kosten thät.³⁸

Daß Koller Blumauer auch in den übrigen komischen Stilmitteln sehr eng folgt, wurde bereits angedeutet; hier nur als Beispiele aus dem Kampf des Herkules gegen den Nemeischen Löwen einerseits die eingestreuten lateinischen „Brocken“, andererseits der komische Anachronismus (Herkules mit Pistole):

Nun kamen sie zum großen Wald / *Ad locum quaestionis*, / Und hörten mit Erstaunen bald / Die *rugitus Leonis*; / So brüllte Mars im Felde nicht, / Als vor des Heeres Angesicht / Ein Pfeil den Gott entnervte. // (. . .) // Was? rief Alzides, dieser Mist / Macht aus sich so viel Wesen, / Als wär' er selbst der Antichrist? / Der Knotten läßt sich lösen / Ohn eines Alexanders Schwert, / Drauf warf er seine Keul zur Erd, / Und packte die Pistolen.³⁹

Natürlich wird keine Gelegenheit versäumt, die Figur des Herkules zu familiarisieren, ihn seiner Heldenwürde zu berauben; so muß sich denn Herkules bei Koller auch selbst in wenig heldenhafter Art über die ihm auferlegten Arbeiten beklagen:

Verflucht, daß ich gebohren bin, / Ohn' alle Rast zu schwitzen, / Da andre, die die Arbeit flieh'n / Auf weichen Polstern sitzen, / Gähnt nicht Fürst Euristheus / Trotz einem Domkanonikus / Bey Trunk, und Fraß, und Metzen? // Und ich – daß mich der Teufel hol'! / Muß einen Sklaven machen, / Der immer laufen, raufen soll / Mit Sturm, und Ungemachen? / Für dießmal gehe ich noch fort, / Und dann – ich schwör's bey meinem Wort, / Bringt mich kein Gott mehr weiter.⁴⁰

Am Ende der ersten dieser beiden Strophen klang bereits eine kirchenkritische Note an, und in der Tat liegt eine Besonderheit von Kollers Mythenburleske darin, daß er wie Blumauer heftigste Angriffe gegen bestimmte Einrichtungen der katholischen Kirche – insbesondere gegen die Mönchsorden – richtet. Am deutlichsten zeigt sich dies in dem der Erlegung des erymanthischen Ebers gewidmeten fünften Buch; der Eber wird nämlich von Koller mit der Heiligen Hermadad Spaniens⁴¹ bzw. ganz allgemein mit der kirchlichen Inquisition gleichgesetzt:

Wer gab euch's Privilegium / Die Menschen zu verbrennen? / Dieß Mördermonopolium / Religion zu nennen? / Habt ihr's vom Sankt Dominikus, / So sag ich euch, der Teufel muß, / Ihm längst die Ohren fegen. // (. . .) // Alzides warf nun von der Höh / Den Abben durch das Fenster, / Und eilte zum Auto da Fe / Der heil'gen Menschenwänster, / Er schoß mit Hydra Pfeilen drein, / Statt dem Choral klang's Zeterschreyn / Sebastianisirter.⁴²

Dies nur eine kleine Kostprobe aus der sehr breit angelegten Kirchenkritik Kollers, die sich keineswegs nur bei dieser Gelegenheit findet: an die Stelle des zu säubern den Augiasstalls tritt beispielsweise ein Jesuitengymnasium. Daß diese Angriffe

ebenso in den Säkularisierungsbestrebungen der Josephinischen Aufklärung wurzeln, wie dies bei Blumauer der Fall war, zeigt sich u. a. in folgender Passage, wo Koller sich zum Vernunftideal bekennt:

So schwindet, wenn der Strom: Vernunft / Durch's Dunkle sich ergießet, / Der Vorurtheile ganze Zunft, / Und aller Unrath fließet / Mit einemmale rollend fort, / Wenn die Vernunft das Schöpferwort: / Es werde Licht, gesprochen.⁴³

Daß Koller sich der Schärfe seiner Kirchenkritik bewußt war, ist an jener Stelle abzulesen, an der er – nach obenerwähnter Gleichsetzung des erymanthischen Ebers mit der Heiligen Hermudad – auf nicht sehr überzeugende (und letzten Endes auch nicht ernst gemeinte) Weise beteuert, er habe gar nicht die Kirche treffen wollen; im Jahr 1786 freilich war von der Zensur in Österreich – auf die er ganz unten anspielt – keine Schwierigkeit zu erwarten (anders als vor und nach Josephs Regentschaft):

Aufs allerfeyerlichste wird / Hier wider – Iner – Aner, / Und Mißverständnis protestirt, / Denn der Dominikaner / Hat ja so keine Prälatur, / Ich meynte die Zentauren nur, / Nicht Inquisitionen. // Des bloßen Reimes wegen stand / Die Hermudad im Spiele, / Die Burg wird Prälatur genannt, / Daß sie den Vers erfülle, / Und auch das Kloster steht hier bloß / Der Sylben wegen, statt dem Schloß, / Weil dieses Wort zu kurz ist. // Dieß sag' ich per Parenthesin, / Ein offenes Bekenntniß, / Zu zeigen, daß ich christlich bin, / Sonst könnt' ein Mißverständnis / Dem unparthey'schen Herkules / Vielleicht wohl gar ein lästiges / *Claudatur* drunter machen.⁴⁴

Wie gezeigt, ähnelt Kollers *Herkules* der Blumauerschen Vergil-Travestie sehr stark in Verfahren und Funktion, nur daß es sich wegen der anderen Vorlagensituation hier eben um eine bloße Mythenburleske und keine Travestie handelt; im übrigen würde ich nicht zögern, zu behaupten, daß auch Blumauer selbst, hätte er die Taten des Herkules zu bearbeiten gehabt, dies im wesentlichen auf die gleiche Art erledigt hätte wie sein gelehriger Schüler Koller.

4. Pankratz Waldbauer, *Johann David Hanner travestirt aus seiner Lebensgeschichte in fünf Kapiteln* (1786)

Hanner war einer der beliebtesten Bänkelsänger des josephinischen Wiens, der in seinen Gassenliedern und Flugschriften u. a. auch, ganz dem Geist der Zeit entsprechend, gegen Frömmerei und Klosterwesen polemisierte.⁴⁵ Diesem Umstand hat er es wahrscheinlich zu verdanken, daß sich im Jahre 1786 der Franziskaner Waldbauer der blumauerischen Strophenform bzw. ganz allgemein dessen niedrig-komischen Stils bediente, um Hanners Biographie mit eindeutig satirischer Absicht nachzuerzählen. Da diese satirische Biographie Hanners im Detail außergewöhnlich reichhaltig und exakt ist, darf mit Gugitz⁴⁶ angenommen werden, daß Waldbauer sein Opfer persönlich kannte; wahrscheinlich lernten sich die beiden Mitte der siebziger Jahre in Wien kennen, wo beide zu dieser Zeit Priesterkandidaten waren, nur daß eben nur einer von beiden, Waldbauer, der Kirche dann auch beständig treu blieb.

So verwundert es nicht, daß vor allem Hanners verschiedene abgebrochene Versuche, in den geistlichen Stand einzutreten (Novize bei den Kapuzinern, niedere Weihen als Weltgeistlicher in Wien, Novize bei den Hieronymitanern), das Mißfallen Waldbauers erregten, der diese Stationen von Hanners Leben dann auch in seiner Spottschrift besonders ausführlich behandelt. So wird beispielsweise in ehrab-schneiderischer Weise insinuiert, Hanner habe seine Priesterausbildung in Wien deshalb nicht zu Ende geführt, weil ihm damals seine erotischen Abenteuer wichtiger gewesen seien als der Glaube:

Die ganze Lust zur Klerisey / Entwich in wenig Tagen, / Und was noch mehr – ich sag es frey,
/ Die Liebe that ihn plagen – / Ihm eckelt vor dem Cölibat; / Denn er kannt in der Josephstadt
/ Verschiedne holde Kinder.⁴⁷

Waldbauer schreckt auch nicht vor derber skatologischer Komik zurück, um Hanner zu verunglimpfen; hier etwa bei seinem Austritt von den Hieronymitanern:

Hier ward dem David Hanner warm, / Er sollt die Orgel spielen; / Dies konnt er nicht, daß
Gott erbarm! / Er gieng davon im Stillen, – / Obwohl er etwas hinterließ, / Zuvor noch das
Klavier beschieß, / Wie man hernach erfahren.⁴⁸

Das Werk endet im Jahre 1784 (als Waldbauer Wien verließ und so folglich über die weiteren Lebensumstände Hanners nicht mehr informiert sein konnte) mit der spöttischen Beschreibung von Hanners Tätigkeit als Bänkelsänger (die Waldbauer als sozialer Abstieg gegenüber dem geistlichen Stand erscheinen mußte):

Kaum hat sich einer hier erhenkt, / Dort in den Fluß gestürzt; / Hat Hanner, wie noch jeder
denkt, / Uns oft die Zeit verkürzt. / Da er uns manche Stund vertrieb / Und jeden Einfall
drollicht schrieb, / Durch schöne Gassenlieder.⁴⁹

Daß es sich bei Waldbauers Werk nur um eine satirische Kontrafaktur in stilistischer Nachahmung Blumauers und nicht um eine (ja auch zu satirischen Zwecken einsetzbare) Travestie handelt, liegt daran, daß keine literarische Quelle zur Vorlage diene, sondern Waldbauer das Leben Hanners sozusagen „frisch aus der Realität“ nacherzählte.⁵⁰

5. Karl Andreas von Boguslawsky, *Homer's Iliade. Erster Gesang, travestirt von K-A-s B-a.* (1787)

Seine Anlehnung an Blumauer legt Boguslawsky im Vorwort offen, welches an „eines der vortrefflichsten (jedoch ungenannt bleibenden, T. S.) Frauenzimmer unseres Landes“ gerichtet ist:

Sie fanden Erheiterung in der Lektüre von Blumauers travestirter Aeneide. – Diese Bemerkung macht mich so kühn, Ihnen diesen Versuch zu widmen. Es würde überflüssig seyn, diese Gattung von Poesie zu rechtfertigen, da so viele berühmte Dichter sich mit ihr beschäftigt haben, da ihre Werke mit einem so allgemeinen Beyfall vom Publikum aufgenommen worden sind. Möchte doch das meinige, – worin ich meinen neuesten vortrefflichen Vorgänger in der Wahl des epischen Stoffs und des Metrums nachahmte, – auch im komischen Tone der Erzählung, in fließender Versifikation, und in witziger Satyre, – dem seinigen ähnlich seyn!⁵¹

Dieser ostentativen Anknüpfung an Blumauer wird Boguslawsky dann formal durchaus gerecht, indem er sich neben der Übernahme von dessen Strophenform auch um die Nachahmung seiner übrigen komischen Stilmittel bemüht. Wir finden hier die übliche Familiarisierung des heldischen Personals, beispielsweise des Achilles:

Wer hieß, verdammter Schnellfuß! dich / Mit den Atriden zanken? / Glaub, daß die Griechen sicherlich / Dirs mit dem Guckguck danken! / Sie litten durch dich mancherley, / Und tausend Jammer, – doch es sey, / Es war ja Gottes Wille!⁵²

Auch die vertrauten komischen Anachronismen müssen wir hier nicht missen; als geographisches Beispiel sei nur der Ort, an den die Griechen zurückkehren, genannt:

Und wenn ihr nach vollbrachtem Krieg / Mit Ruhm zurücke kehret / Und freudig über euren Sieg / Zur See den Punschnapf leeret, / So störe nichts der Flotte Lauf, / Es halte sie kein Orkan auf, / Bis ihr in Leipzig landet.⁵³

Die von Blumauer gepflegte Untermischung lateinischer und französischer „Brocken“, die durch die Unterbrechung des deutschen Sprachflusses komisierend wirken, wendet Boguslawsky ebenfalls an; hier eine Beispielstrophe französischer Färbung:

Zum Henker! ist das Kriegsraison, / Schrie er, sind das Manieren? / Ist das der attische *Bonton*, / Den Priester so traktieren, / Der in Apollo's Diensten steht? / Ihr witzigen *Messieurs*, das geht / Nicht ungestraft vorüber.⁵⁴

Was Boguslawsky jedoch nicht von Blumauer übernimmt, ist die kirchenkritische Funktion von dessen Travestie, von der sich hier keine Spur findet; zwar wird Chryses zum katholischen Priester, der mit Rosenkränzen hantiert, dies ist jedoch ein bloßer komischer Anachronismus, der sich schon deswegen aufdrängt, weil Chryses ja bereits in der Vorlage Priester (Apollos) gewesen war.

Insgesamt fällt diese Travestie doch recht farblos aus, konnte der literarisch dilettierende Jurist⁵⁵ Boguslawsky nur einen verwässerten Aufguß des Blumauerschen Stiles bieten, ohne erkennbare Eigenständigkeit oder größeres dichterisches Talent.

6. Johann Heinrich Woltersdorf, *Batrachaetomachia. Die Froschiade enthaltend die bluthige und muthige Schlacht der Frösche und des Adlers; oder des Homerus Krieg der Mäus' und Frösche travestirt. Mit Fleis beschrieben, und lustig und lieblich zu lesen.* (1787)

Bei diesem Text handelt es sich um den sehr raren Fall einer (sich selbst so bezeichnenden) „Travestie“ eines heroikomischen Epos, der interessante Klassifizierungsprobleme aufwirft.

Schon der Titel von Woltersdorfs Werk verweist durch seine Länge und Diktion auf die Tradition der komischen Romanze, der dieses Werk für seinen niedrig-komischen Stil auch hauptsächlich verpflichtet ist (die Blumauer-Strophe kommt hier

nicht zur Anwendung); von Blumauer allerdings dürfte die Bezeichnung „Travestie“ im Titel stammen, denn erst durch ihn wurde sie ja im deutschen Sprachraum wirklich gebräuchlich.

Woltersdorf selbst hatte wenige Jahre zuvor die deutsche Übersetzung der pseudohomerischen *Batrachomyomachie* veröffentlicht⁵⁶, die dem jetzigen Werk als Vorlage diente. Womit wir schon bei der bereits angedeuteten Zentralproblematik dieses Werks wären: die *Batrachomyomachie* ist bekanntlich ja das bedeutendste heroikomische Epos der Antike, in dem im Stile der *Ilias* Kämpfe zwischen Fröschen und Mäusen geschildert werden. Die Frage ist nun, ob ein solches Werk, das von seinem Komisierungsverfahren her eine Parodie, also das Gegenteil der Travestie ist, überhaupt travestiert werden kann, d. h. ob Woltersdorf die Bezeichnung „Travestie“ im Zusammenhang mit seiner *Froschiade* zu Recht verwendet. Die Antwort hierauf kann nur negativ ausfallen: die Travestie lebt ja gerade von der Wahrnehmung des Kontrastes zwischen ursprünglich miteinander harmonierendem Sujet und Stil in der Vorlage und komisierender Veränderung des Stils in der Bearbeitung; hier aber liegt in der Vorlage bereits eine komische Diskrepanz zwischen „Inhalt“ und „Form“ vor. Überdies wird zur Grundlage der sich selbst so nennenden „Travestie“ hier ein aus der Vorlage übernommenes nichtiges Geschehen gemacht, das dem niedrig-komischen Stil gar keine Möglichkeit der „Herabsetzung“ mehr bietet (weil es ohnehin schon so unbedeutend ist). Aus all diesen Gründen kann Woltersdorfs *Froschiade* keinesfalls als Travestie klassifiziert werden, denn dafür fehlen ihr einige der elementarsten Voraussetzungen. Wie ist dieses singuläre Werk aber dann einzustufen? Als burleske Satire. „Burlesk“ wegen des niedrig-komischen Stils, „Satire“ wegen des kritischen Bezugs auf die zeitgenössische Lebenswelt. Beide Charakteristika sollen im folgenden kurz an Textproben vorgeführt werden.

Während in der pseudohomerischen *Batrachomyomachie* die Rüstungs- und Kampffesszenen der kleinen Tiere noch ganz im erhabenen Stil des heroischen Epos erzählt wurden (deswegen der heroikomische Charakter jenes Werks), ist hier die Diktion immer zumindest ironisch-verfremdend, häufig offen niedrig-komisch. Hier zunächst Beispiele der Rüstungsszenen; man beachte die spöttischen Kommentare des Erzählers wie „kurios“, „schnurrig“ oder „drollig“, die der ursprünglichen epischen Diktion der Vorlage fremd sind und eher an die Ironie der komischen Romanze erinnern:

Jetzt war der Lermen gros, / Die listige Kujonen / Verfertigten aus Bohnen / Sich Stiefel gar kurjos; / (. . .) / Nachdem sie gnug gewezt: / So hatten sich die Schelme, / Von Tabaksdekeln, Helme / Gar schnurrig aufgesetzt; / (. . .) / Zur Leibes Sicherheit, / Statt Schildes, mußten ihnen / Nußschalen drollig dienen.⁵⁷

Weniger ironisch, dafür aber voller travestieähnlicher Anachronismen, fremdsprachlicher Ausdrücke und volkstümlicher Redewendungen, ist folgende Strophe aus den Kampfeshandlungen:

Prinz Schreihals, hoch von Muth, / Sprang rasch vom rothen Damme / Herab, zum tieffsten Schlamme; / Verlor Perück und Hut; / Eilt, *ventre à terre* im Laufe, / Vom Regen in die Traufe.⁵⁸

Insgesamt ist die Diktion Woltersdorfs hier also als burlesk zu bezeichnen, womit ich einen travestieähnlich komisierenden Stil meine, dem jedoch die für die eigentliche Travestie nötige Intertextualitätsbeziehung zu einer „ernsthaften“ Fabel fehlt.

Nun zum satirischen Aspekt dieses Werks. Woltersdorf benutzt seine burleske *Batrachomyomachie*-Bearbeitung dazu, konsequent Anspielungen auf den zeitgenössischen Feldzug Friedrich Wilhelms II. gegen die Holländer zur Unterstützung seines Schwagers Wilhelm V. von Oranien einzubauen. Holland wird hier (mit einer gewissen geographischen Berechtigung) zum sumpfigen Batrachien, dem Land der Frösche; Frankreich zum Land der Krebse, Louis XVI. zum Krebsefürst. Daneben mischt auch England als Wasserschlange und Preußen als Adler mit. Damit auch jeder Leser diese zeitgenössischen Bezüge versteht, ist dem Werk noch ein ausführlicher⁵⁹ Anhang beigelegt, der allerdings die Erklärungen auch nicht im Klartext, sondern nur leicht verschlüsselt gibt. Als Beispiel hier eine Szene, in welcher der (holländische) Prinz Pfützenlieb zum (französischen) Krebsefürst spricht, samt den dazugehörigen Anmerkungen Woltersdorfs:

„O groser Königssohn! / Mein Vater Grundelschlinger (6) / Ist, wahrlich, nicht geringer, / Als König auf dem Thron; / Die grosen Wassergötter / Sind alle meine Vetter.“ // Hier greift er sich ans Kinn; / „Herr, meiner Mutter Name, / Als weiland Ehrendame, / Heißt Zuckerlekerin; / (7) / Ihr Liebden, mein Herr Schwager, / Ist König Kalmusnager (8).“

6. Grundelschlinger. Ganz kleine junge Grundeln, mögen wohl für die Herrn Frösche eine grose Delikatesse seyn. – Zielt auf den Grosen Handel der B-t-v-r (= Batavier, T. S.) mit Seefischen, Heringen etc.

7.8. Zuckerlekerin. Das Zuckerrohr mag, seiner Süßigkeit wegen, wohl von allerhand Wasserthierchen, beleckt, benagt und befressen werden, so wie der Kalmus, ein aromatisches Sumpfgewächs, zu Stärkung des Magens, und Erweckung verlornen EBlust. – Zielt beides auf den Handel, mit allen den Süßigkeiten und Gewürzen, die über ferne Meere, durch die Gewerbsamkeit und den Gewinntrieb der H-ll-nd-r (= Holländer, T. S.), zu uns gebracht werden.⁶⁰

Von dieser Art sind auch die übrigen Anspielungen auf Zeitgenössisches, wobei zum Teil nach Art eines Schlüsselromans sehr präzise Bezüge zu einzelnen Personen und Ereignissen hergestellt werden. Wegen dieser Verbindung von burlesker Erzählung mit satirischer Funktion halte ich es, wie bereits angedeutet, für richtig, von Woltersdorfs *Froschiade* als einer burlesken Satire zu sprechen.

7. Karl Dieffenbach, *Travestirte Fabeln des Phädrus* (1794)

Nur im weiteren Sinne der Blumauer-Nachfolge zugehörig ist diese Phädrus-Bearbeitung Dieffenbachs, die er selbst (im Titel und in der Vorrede⁶¹) als Travestie bezeichnet⁶²; ob er dies zu Recht tut, wollen wir hier überprüfen. Ohne lange Präliminarien hier gleich in Gegenüberstellung eine Original-Fabel des Phädrus, und das, was Dieffenbach daraus macht:

4. CANIS PER FLUVIUM CARNEM FERENS

Amittit merito proprium qui alienum appetit. / Canis per flumen carnem dum ferret natans, / Lympharum in speculo vidit simulacrum suum, / Aliamque praedam ab altero ferri putans / Eripere voluit: verum decepta aviditas / Et quem tenebat ore dimisit cibum, / Nec quem petebat potuit adeo attingere.⁶³

Der Pudel. 1. B. 4. Fabel.

Der Thiere Genius, / Ein Pudel, / Schwamm einst beladen durch den Strudel / Des Kozytus. / In seinem Mund trug er, den Lieblingsbraten, / Von manchen Magistraten. / Ihr Leser werdet rathen? / Es war ein Schöpsenbraten! / Und schimmernd sah er, im azurnen Schild / Des Kozytus sein wohlgetroff'nes Bild. / Halt! dacht' er: hier giebt's was zu naschen! / Du willst auch diesen Braten haschen. / Denn, wenn ich rechne, meiner Treu'! / So ist doch eins nur halb so viel, als zwey. / Vivat, mein alter Kopf! / Ha! wer nicht rechnen kann – der ist ein Tropf. / Indem Herr Mops so kalkilirte – / Und seinem ofnen Kopf hofirte; / So schnappt er nach der Beute – und / Sein Schöpsenbraten gieng zu Grund; / Auch riß mit sich der Strudel / Hinab, den armen Pudel. / . . . / So fröhnen manche Prinzen / Dem Durste, nach Provinzen / Der nahegelegnen Staaten. / Sie werben sich Soldaten, / Und haschen nach dem Braten; / Doch sie verschlingt der Strudel, / Wie unsern armen Pudel.⁶⁴

Einerseits weist Dieffenbachs Bearbeitung unleugbar einige familiarisierende Charakteristika auf, die auch der Travestie zu eigen sind: so die Konkretisierung des neutral-abstrakten „canis“ zum (als eitel geltenden) „Pudel“; desgleichen die Veränderung des von Phädrus nicht näher bestimmten „caro“ zur Magistraten-Leibspeise „Schöpsenbraten“; ‚innerer Monolog‘ des Pudels im modernen Umgangston (erkennbar vor allem an den Ausrufen wie „Halt!“, „meiner Treu'!“, „Vivat“ und „Ha!“), wo Phädrus die Überlegungen des Hundes nur sehr pauschal andeutet; schließlich allgemein eine Senkung der Stilebene des Erzählers, abzulesen u. a. an den zum Teil sehr kurzen, volkstümlichen Versen und dem umgangssprachlichen Vokabular. Andererseits – und damit erscheinen auch die eben aufgelisteten Charakteristika in einem anderen Licht – ist nicht zu übersehen, daß es Dieffenbach mit der Übertragung der „Moral“ der Fabel auf moderne Verhältnisse in den letzten sieben Versen sehr wohl ernst ist, er also wirklich mittels der antiken Fabel modernes Fehlverhalten satirisch beleuchten will. Vor dem Hintergrund dieser ernsthaften Funktionsabsicht gesehen, dient die „Herabstimmung“ der Diktion der Vorlage letzten Endes nur deren Modernisierung, deren Brauchbarmachung für die zeitgenössische Lebenswelt. Aus diesem Grunde handelt es sich hier auch keineswegs um eine Travestie, denn Ziel Dieffenbachs ist es ja gerade nicht, die Fabeln des Phädrus lächerlich zu machen, sondern sie für seine eigene Zeit „wiederaufzubereiten“.

Das für dieses Beispiel Gesagte gilt auch für alle anderen Fabeln in Dieffenbachs Bändchen: immer folgt der modernisierenden Nacherzählung die Anwendung der „Moral“ auf zeitgenössische Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts. So halten wir also für die *Travestirten Fabeln des Phädrus* fest, daß die Bezeichnung „Travestie“ hier nach unseren heutigen Kriterien vom Autor zu Unrecht angewandt wurde; trotz travestieähnlichem, familiarisierendem Stil handelt es sich um eine ernst zu nehmende Modernisierung der Vorlage.

An dieser Stelle breche ich meinen chronologischen Überblick ausgewählter Werke der Blumauer-Nachfolge ab; an weiteren Beispielen besteht in der deutschen Literatur bis etwa 1850 zwar kein Mangel, jedoch trifft man dabei auf keine prinzipiell andersartigen Typen mehr, so daß ich im Sinne meiner terminologischen Fragestellung darauf verzichten kann.

III. Zusammenfassung der Ergebnisse

Anhand der vorgestellten Werke konnte gezeigt werden, daß die literarische Travestie der Sache und der Bezeichnung nach nicht nur von der Parodie abzugrenzen ist – wie dies in der älteren Forschung noch angenommen wurde, sofern der Travestie überhaupt Eigenständigkeit zuerkannt wurde –, sondern auch von einer Reihe anderer Intertextualitätsphänomene.

Als zur Unterscheidung von der Travestie (Textbeispiele Paultomas, Boguslawsky) unverzichtbar haben sich dabei erwiesen der Begriff der Kontrafaktur (Textbeispiele Lichtenberg, Waldbauer), der der Burleske (Textbeispiele Koller, Woltersdorf) sowie der der modernisierenden Bearbeitung (Textbeispiel Dieffenbach).

Als „Nebenprodukt“ der terminologischen Analyse haben sich überdies geistesgeschichtlich aufschlußreiche Einblicke in die Art der gesellschaftlichen Funktionalisierung dieser Verfahren gegen Ende des 18. Jahrhunderts ergeben.

Anmerkungen

- 1 Thomas Stauder: *Die literarische Travestie. Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse. (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*. Frankfurt/M. 1993.
- 2 Mit dem er, angeregt durch Tassoni und dessen *Secchia rapita*, ja bekanntlich die Gattung des heroikomischen Epos in Frankreich einführen wollte.
- 3 Zitiert nach Francisque Vial / Louis Denise: *Idées et Doctrines Littéraires du XVII^e Siècle*. Paris 1925 (hier S. 61).
- 4 a. a. O., S. 295 ff. im Tome Troisième.
- 5 Dusch sagt „transmutirt“, wo er „travestiert“ meint; die Bezeichnung „Travestie“ wurde im deutschen Sprachraum ja erst 1782 dank Blumauer heimisch.
- 6 Dies meint natürlich die pseudohomerische *Batrachomyomachie* als Prototyp des heroikomischen, d. h. parodistischen Epos.
- 7 Gemeint ist natürlich die Vergil-Travestie Scarrons.
- 8 a. a. O., S. 113–118.
- 9 a. a. O., Bd. I, S. 87 und S. 356.
- 10 Wido Hempel: Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F., Bd. XV, Heft 2, April 1965 (hier S. 163–174).
- 11 Ausführlicher hierzu: *Die literarische Travestie*, S. 6 f.
- 12 Vgl. hierzu insbesondere den Abschnitt über das Wiener Volkstheater in *Die literarische Travestie*, S. 322–337.
- 13 Allerdings scheint keine direkte Rezeption vorzuliegen, da Broich Dusch an keiner Stelle erwähnt; daß beide jedoch unabhängig voneinander die Problematik des Travestie-Begriffes in ähnlicher Weise erörtern, zeigt die Relevanz ihrer Überlegungen.
- 14 Ulrich Broich: *Studien zum komischen Epos*. (Habil.) Tübingen 1968 (hier S. 48).

- 15 Vgl. von den beiden u. a.: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979.
- 16 Gunther Witting: Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise. In: Christian Wagenknecht (Hrsg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (= Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986). Stuttgart 1988, S. 274–288, hier S. 284 und 286.
- 17 Definition nach *Die literarische Travestie*, S. 39.
- 18 Klaus Hempfer: *Gattungstheorie*. München 1973.
- 19 Besprechung dieser Werke in *Die literarische Travestie*.
- 20 Gemeint ist Voltaires *Pucelle d'Orléans* (1755), eine Chapelain-Travestie.
- 21 An den Bänkelsängerton erinnert auch die ironische ‚Moral‘ am Ende des Textes: „Ihr Christen mit Vernunft begabt, / O merkt, was ich erzählet / Verkauft nicht, was ihr selbst nicht habt, / Verschenkt nicht, was euch fehlet. / Denkt hier und an die Bärnhaut hin / Die ohn' den Bär'n zu Rath zu ziehn, / Zween Jäger theilen wollten.“ (Erstausgabe, S. 23; mit der „Bärenhaut“ ist natürlich Gibraltar gemeint.)
- 22 a. a. O., S. 5.
- 23 Lichtenberg selbst betont in seinem „Vorbericht“ den Bezug auf die realen Begebenheiten: „Der Verfasser erzählt nicht die ganze Geschichte der Belagerung, sondern wirft sich, wie man sagt, gleich an das Ende der Begebenheiten, indem er voraussetzt, daß das meiste seinen Lesern eben so gut bekannt ist als ihm.“ Überdies begleitet den Text seines Werks ein üppiger Fußnoten-Apparat mit zeitgeschichtlichen Erläuterungen durchaus ernsthafter Natur.
- 24 Witting, a. a. O., hier S. 286. – Vgl. aber auch: Theodor Verweyen / Gunther Witting: *Die Kontrafaktur*. Konstanz 1987.
- 25 Daß eine Kontrafaktur einer satirischen Funktion dient, ist ein durchaus häufiger Fall und auch im Klassifikationssystem von Verweyen/Witting durchaus vorgesehen.
- 26 Zitiert nach: Edith Rosenstrauch-Königsberg: *Freimaurerei im Josephinischen Wien. Aloys Blumauers Weg vom Jesuiten zum Jakobiner*. Wien 1975, S. 144 (dort Erwähnung in anderem Zusammenhang, nicht als Indiz eines Blumauer-Einflusses auf Lichtenberg).
- 27 a. a. O., S. 10.
- 28 Nach der Originalveröffentlichung im *Anhaltischen Museum*, hier S. 74.
- 29 a. a. O., S. 76.
- 30 Nebenbei baut er noch Scherze ein, die den Blumauer-Einfluß erkennen lassen: hatte bei dem Wiener die Dido vor ihrer Selbstentleibung noch in Goethes *Werther* gelesen, so trifft der Aeneas hier den Geist des Werther in der Unterwelt. Dieser wird hier wie zuvor bei Blumauer verspottet wegen seines für unnötig erachteten Todes: „Da sah er Leute, pfützennaß / Von lauter heissen Zähnen, / Die schier ins liebe grüne Gras / Vor Leid zerflossen wären. / (. . .) / Der Heid erkannt' an dem Geschmack, / Und an dem alten blauen Frack, / Sogleich den inngen Werther.“ (a. a. O., S. 80)
- 31 „Wie konnt ich, als ich von dir schied, / Wie konnt ich da wohl denken, / Die Liebe würde dein Gemüth / So gar empfindlich kränken?“ (a. a. O., S. 82)
- 32 Neben der Ausgabe Wien 1786 ohne Verfasserangabe liegt mir eine Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1794 vor, die auf dem Titelblatt die (fälschliche!) Angabe „von Blumauer“ trägt.
- 33 Ausgabe 1786, S. 47.
- 34 Koller selbst gibt keinerlei Hinweis auf seine Vorlage; eine gängige Quelle wie etwa Ovid scheidet aus, weil dieser nur einen Teil der Taten des Herkules erzählt, andere aber, auf die sich Koller bezieht, überhaupt nicht erwähnt. Anzunehmen ist, daß Koller sich seine Fabel aus verschiedenen antiken Quellen (z. B. Euripides, Sophokles, Seneca u. a.) selbst komponierte oder sich evt. auch mythologischer Handbücher des 18. Jahrhunderts bediente.
- 35 Zitiert nach Rosenstrauch-Königsberg, S. 161.
- 36 Koller selbst, auf den ja wohl das „travestirt“ im Titel zurückgeht, dürfte unsere terminologischen Skrupel nicht geteilt haben, und seinen *Herkules* trotz der anderen Quellenlage genauso für eine Travestie gehalten haben wie die Vergil-Travestie seines Vorbildes Blumauer.
- 37 Aus der ‚Vorrede‘, noch ohne Paginierung.
- 38 a. a. O., S. 19.
- 39 a. a. O., S. 14 f. (Kursivierung so im Original.)
- 40 a. a. O., S. 122.
- 41 „Frohlocke dann Sankt Hermudad, / So heiße dieser Eber.“ (a. a. O., S. 63)
- 42 a. a. O., S. 69.
- 43 a. a. O., S. 102.
- 44 a. a. O., S. 80.
- 45 So begrüßt er beispielsweise in einem Bänkellied von 1782 (dem selben Jahr, in dem der erste Teil von Blumauers Travestie erschien) die Aufhebung der Mönchsorden und tritt allgemein für die Säkularisie-

- rung ein: „jetzt werden Bärte und Kapuzen / nicht stolz mehr / Monarchen trutzen“. (Zitiert nach: Gustav Gugitz: *Lieder der Straße. Die Bänkelsänger im Josephinischen Wien*. Wien 1954, hier S. 50.)
- 46 a. a. O., S. 41.
- 47 Nach dem vollständigen Text bei Gugitz, a. a. O., hier S. 218.
- 48 a. a. O., S. 222.
- 49 a. a. O., S. 223.
- 50 Einen ganz ähnlichen Fall hatten wir ja schon bei Lichtenbergs „Relation“, die sich ebenfalls auf Zeitgeschehen bezog.
- 51 a. a. O., S. 10 f. — Mit den „vielen berühmten Dichtern dieser Gattung“ können keinesfalls die Verfasser von Travestien gemeint sein, denn die große Travestiewelle der Zeit nach Blumauer hatte ja gerade erst begonnen; Boguslawsky dürfte vielmehr allgemein die komische Dichtung meinen.
- 52 a. a. O., S. 16.
- 53 a. a. O., S. 20.
- 54 a. a. O., S. 34. (Kursivierung so im Original.)
- 55 Als solcher gibt er sich im Vorwort zu erkennen.
- 56 Unter dem Titel: *Batrachomyomachia, vorstellend die blutige und muthige Schlacht der Mäuse und Frösche* (. . .), Hamburg 1780. Woltersdorf selbst nennt in seiner Bearbeitung von 1787 übrigens auch genau diese Ausgabe als Vorlage, allerdings ohne sich als Übersetzer zu erkennen zu geben (genausowenig wie als Autor des neueren Werks).
- 57 a. a. O., S. 32 f.
- 58 a. a. O., S. 62.
- 59 Der Anhang umfaßt immerhin 25 Seiten und vermehrt damit den ursprünglichen Text (79 Seiten) um ungefähr ein Drittel.
- 60 a. a. O., S. 11 (Text) und S. 84 (Anmerkungen).
- 61 Dieffenbachs Vorrede beginnt folgendermaßen: „Schon wieder ein Travestirer! Nein — das ist zu arg! Hören Sie doch! Es ist ja nur eine ganz bescheidne Frage an das liebe Publikum (. . .).“ (a. a. O., S. III f.)
- 62 Daß er jedoch überhaupt diese Bezeichnung wählt, ist zweifellos Blumauer zu verdanken, auch wenn er diesem dann stilistisch nicht folgt (keine Blumauer-Strophe, usw.).
- 63 Benutzte Ausgabe des *Liber fabularum*: Stuttgart 1987, hier S. 8. Dieffenbach selbst zitiert die Vorlagen-Fabeln nicht.
- 64 a. a. O., S. 20–23.